

Zwischen klassischem Werkbegriff und überlieferter Werkgestalt: Der musikalische Text als Vermittler

Das musikalische Kunstwerk — was immer wir darunter verstehen: ein «geschlossenes» oder «offenes» musikalisches Opus — unterliegt zwangsläufig dem Wandel, der durch die Notwendigkeit der klingenden Wiedergabe bedingt ist. Daraus ergibt sich freilich noch kein Widerspruch zum herkömmlichen klassischen Werkbegriff, der diese Voraussetzung als selbstverständlich mit einbezieht. Problematisch wird dieser Werkbegriff jedoch, wenn er sich mit der Vorstellung eines authentischen, gültigen, verbindlichen und vor allem singulären «Urtextes» verbindet. Wenn aber musikalisches Kunstwerk und authentischer Text in einer Klassikerausgabe — und als solche betrachten wir schließlich unsere alten und neuen historisch-kritischen Denkmäler- und Musiker-Gesamtausgaben — gleichsam zu einer festen Einheit verschmelzen, wird diese spätestens dann fraglich, wenn zugleich auch Varianten und Textfassungen überliefert sind, die für sich ebenfalls Authentizität beanspruchen.

Die jüngere Editionspraxis berücksichtigt in zunehmendem Maße auch die Überlieferungsgeschichte eines Werkes. Dies ist für die musikalischen Repertoires bis ins frühe 19. Jahrhundert geradezu unabdingbar und selbst später oftmals notwendig. Denn es eröffnen sich in verschiedenen Textvarianten und -fassungen ein und desselben Werkes oftmals Details und Aspekte der Kompositions- und Aufführungsgeschichte, die eine konkretere Vorstellung von Dynamik und Realitätsbezug des Werkes vermitteln können. Vor allem in einer Zeit, in der der Komponist als Kapellmeister oder Virtuose zugleich auch der entscheidende Protagonist der Aufführung seines eigenen Werkes war — eine Situation, die sich prinzipiell erst im 19. Jahrhundert änderte —, kommt dem Komponisten die Rolle als primärer Gestalter von dessen früher Aufführungsgeschichte zu.

Wie zutreffend ist das Bild, das unsere modernen historisch-kritischen Editionen in dieser Hinsicht vermitteln? Dient der dort fixierte Text in hinreichendem Maße als Vermittler zwischen dem Werk als solchem und dessen oftmals variabler Gestalt? In welchem Maße sollen oder können Denkmäler- und Gesamtausgaben die von den jeweiligen Autoren abhängige Kompositions- und Aufführungsgeschichte der einzelnen Werke reflektieren? Für die Komponisten zumindest des 17. und 18. Jahrhunderts gilt allgemein, daß das einmal geschaffene Werk — im Umgang des Komponisten mit diesem — «work in progress» bleibt, d.h. ein prinzipiell unabgeschlossenes, den veränderten Absichten oder Einsichten des Autors sich anpassendes Gebilde. Selbst die vermeintliche Endgültigkeit einer «Fassung letzter Hand» — soweit als solche überhaupt eruierbar — relativiert sich unter dem Aspekt, daß sich dem Autor keine Gelegenheit geboten haben mag, erneut Hand anzulegen.

Auch sind die Unterschiede, wie sie zwischen gedruckten und handschriftlich fixierten Werken bestehen, eher gradueller als prinzipieller Art. So ist zwar das vom Komponisten zum Druck beforderte Werk in die Öffentlichkeit entlassen und kann damit ein Eigenleben entwickeln, das sich der Kontrolle des Autors entzieht. Dieser kann freilich in einer Neuauflage oder in einem Handexemplar durchaus Veränderungen anbringen. Ein nur handschriftlich fixiertes Werk unterliegt diesen Beschränkungen nicht — es sei denn, es handelt sich um Verkaufs- oder Ausleih-Handschriften.

Es geht mir im folgenden nun weder um eine Kritik am klassischen Werkbegriff noch um seine Problematisierung, sondern ich belasse es an dieser Stelle bei der Feststellung, daß die beiden denkbaren Extrempositionen keine sinnvollen Alternativen für ein editorisches Konzept bieten, nämlich: daß sich das Werk entweder in der Isolierung seiner (authentischen) Fassungen oder aber in der Summe derselben manifestiere. Als zentrale Frage erscheint deshalb: Inwieweit bilden Werk und Edition ein wirkliches Korrelat, d.h. wie effektiv vermittelt die Edition den aus der Quellenüberlieferung gewonnenen Informationsgehalt im Blick auf das Werk, im engeren Sinn auf das Verständnis für den Umgang des Autors mit seinem Werk? (Dabei möge der für ein erweitertes Editions-konzept relevante rezeptionsgeschichtliche Aspekt des zeitgenössischen und postumen Fremdungangs be-
wußt ausgeklammert bleiben.)

Ich möchte die oben genannte Frage anhand verschiedener, systematisch ausgewählter und knapp kommentierter Beispiele von Werken Bachs und Mozarts diskutieren. Bei beiden Komponisten spielt die Frage von Varianten und Fassungen immer wieder eine besonders gewichtige Rolle, wobei deren jeweilige Beziehung zum Umgang des Komponisten mit seinem Werk nicht immer ausreichend artikuliert wird. Ich verbinde meine Überlegungen mit dem Versuch, für den oftmals willkürlichen Gebrauch von Begriffen wie Fassung, Revision und Variante eine konsequente, wenngleich sicherlich vorläufige Sprachregelung zu finden.

Die Stadien der Werkgenese bis hin zur Fixierung des aufführbaren Werkes sowie definitiv getilgte Lesearten oder gestrichene Passagen außer Betrachtung lassend, möchte ich unterscheiden zwischen vier denkbaren Hauptschichten eines Prozesses nachträglicher Veränderungen, wobei im Einzelfall auch Überschneidungen möglich sind:

1. *Fassung* als nachträgliche substantielle Veränderung eines ganzen Werkes bzw. Werkteiles, Satzes o.ä.
2. *Revision* als nachträgliche substantielle Veränderung, beschränkt auf partielle Eingriffe
3. *Ossia-Varianten* als nacheinander geschaffene, jedoch parallel nebeneinander bestehende Veränderungen
4. *Notabene-Varianten* als Veränderungen erläuternden Charakters, oftmals der Klärung aufführungspraktischer Belange dienend.

Zu 1: Ein Bachsches Paradebeispiel ist die *Johannes-Passion*, in fünf deutlich differierenden Fassungen überliefert. Eine historisch-kritische Edition müßte die Fassungen voneinander trennen, dabei insbesondere die tiefgreifende autographe Überarbeitung von wahrscheinlich 1739 als unvollendetes Unterfangen darstellen und die einzig komplett erhaltene Fassung aufgrund des originalen Aufführungsmaterials von 1749 wiedergeben. Die gegenübergestellten Editionen von *Matthäus-* und *Johannes-Passion* sollten verdeutlichen, daß das ältere der beiden Werke eine Komposition darstellt, die Bach fortwährend mit Problemen konfrontierte. Arthur Mendel ist bei der Edition der *Johannes-Passion* in *NBA* II/4 (1973) selektiv verfahren und hat damit eine aus verschiedenen Fassungen kompilierte synthetische Werkgestalt kreiert, die als historisch überlieferte Fassung nie existiert hat.

Wie sich bei Mozarts *Don Giovanni* die Edition einer ästhetischen Bewertung der gravierend voneinander abweichenden Prager und Wiener Fassungen enthalten sollte, so geht es auch etwa darum, unterschiedene Fassungen von Klavierkonzerten auseinanderzuhalten, nicht aber (wie bereits durch die separaten KV-Nummern 382 und 386 suggeriert) die neukomponierten Rondo-Finales als getrennte Einheiten, noch dazu in verschiedenen Bänden zu behandeln. Bei KV 382 handelt es sich um ein neues Finale zu Mozarts erstem Klavierkonzert KV 175, das er in der ursprünglichen Satzfolge in Wien nie mehr aufführte; KV 386 gehört zum A-Dur-Konzert KV 414 in einer Fassung mit obligaten Bläsern, die sich von der *a quattro*-Fassung absetzt. Die *NMA* hat jedoch den Blick für die werkgeschichtliche Situation verstellt und in der Anordnung der Alternativsätze dem ersten Wurf bzw. dem ursprünglichen Finalsatz rein formal die ästhetische Präferenz erwiesen.

Zu 2: Bachs *Wohltemperiertes Clavier* bietet ein Beispiel für den fortdauernden Umgang des Komponisten mit seinem Werk. Eine Eruiierung von zeitlich fixierten, voneinander abhebbaren Fassungen ist weder möglich noch sinnvoll. Die *NBA* hat darum in der Verfahrensweise der Varianten-Verzeichnung auf das alte Modell der Editionen Hans Bischoffs (Steingraber) zurückgegriffen, indem die substantiellen Varianten dem Notentext als Fußnoten beigegeben werden. Problematisch erscheint allerdings die letztlich artifizielle Postulierung von einer abgrenzbaren früheren und späteren Fassung des *Wohltemperierten Claviers* I, soweit sich solche auf die Fugen beziehen. Während bei den meisten Präludien ältere und erweiterte Fassungen belegt sind, zeichnen sich die Fugen dadurch aus, daß sie praktisch keiner Veränderung bedurften.

Bei Mozart stellt sich oftmals die Frage nach der Gültigkeit bzw. der Entwicklung von autographen und gedruckter Überlieferung. Im Vergleich zwischen der autographen Kompositions-Partitur der sogenannten *Haydn-Quartette* und deren Artaria-Stimmendruck von 1785 verdient nicht unbedingt das Autograph den Vorzug. Zwar haben sich keine originalen Aufführungsstimmen erhalten, dennoch muß davon ausgegangen werden, daß die Artaria-Stimmen auf solche zurückgehen. Die Lesarten-Varianten etwa beim G-Dur-Quartett KV 387 deuten denn auch darauf hin, daß gerade im Blick auf die Artikulation die Artaria-Ausgabe eine (in der *NMA* unberücksichtigt gelassene) Revision darstellt, die aufführungspraktische Konsequenzen hat, darum nicht in ein Lesartenverzeichnis verbannt werden sollte. Substantielle, wenn auch partielle Veränderungen lassen die kompositorische Fortschreibung des Werkes transparent werden.

Zu 3: Die Quellen der Arie «Leget euch dem Heiland unter» BWV 182/5 bieten einen interessanten Fall von nebeneinander bestehenden gültigen Alternativ-Fassungen. Die Weimarer Originalstimmen unterzog Bach einer rhythmischen Überarbeitung (durch Einfügung von 32tel-Figuration), übertrug diese jedoch nicht in die Partitur. Bei einer 1724 erfolgten Leipziger Wiederaufführung des Werkes standen dem Komponisten nicht die alten Stimmen, sondern nur die Partitur zur Verfügung, die dann als Vorlage für einen neu ausgeschriebenen Stimmensatz diente. Die Weimarer Überarbeitung blieb deshalb unberücksichtigt; sie war entweder dem Komponisten aus dem Gedächtnis entschwunden oder aber er hielt sie nicht für entscheidend. Damit ist die Gültigkeit nebeneinander bestehender, unterschiedlicher Fassungen nicht nur belegt, sie verdient es, in der Wiedergabe des Notentextes als solche dokumentiert zu werden.

Beim Klavierkonzert c-Moll KV 491 weist die autographe Partitur zwei voneinander abhebbare Schichten in der Behandlung figurativer Passagen des Soloklaviers aus, die von der *NMA* als primäre und «2. Version» kenntlich gemacht werden. Unberücksichtigt bleibt dabei jedoch, daß der eindeutig spätere Text stellenweise in direktem Konflikt mit den Orchesterstimmen steht. Da die von Mozart seinerzeit zweifellos redigierten Orchesterstimmen nicht erhalten sind, ist der eigentliche Umfang der Neufassung nicht zu ermessen. Die *NMA* verstellt jedoch überhaupt erst den Blick für diese Situation, da sie die «2. Version» der älteren Lesart nachordnet und damit zugleich abwertet. Für Mozart hatten offenbar beide Fassungen ästhetische Gültigkeit, da sich die Wandlungen des Textes eher als aufführungspraktische Variante verstehen lassen.

Zu 4: Die spielpraktische Konkretisierung des Notentextes ist aus Zusätzen ablesbar, die mit Textrevision im Sinne von Textveränderung nichts gemeinsam haben. Derartige Fälle zeigen sich beispielsweise in Bachs Handexemplaren von *Clavier-Übung* I und *Clavier-Übung* IV. Während die Veränderung des Gigue-Themas der a-Moll-Suite im Sinne konsequenter Spiegelung seiner diastematischen Anlage (vgl. dazu *Bach-Jahrbuch* 1979)

sehr wohl zur Kategorie substantieller Veränderungen gehört, beziehen sich nahezu alle anderen handschriftlichen Zusätze Bachs im Handexemplar der Originaldrucke auf Verzierungen und vergleichbare Ausführungsvorschriften. Es stellt sich die Frage, ob derartige Zusätze als solche kenntlich gemacht zu werden verdienen oder ob sie in die Edition ohne Auszeichnung integriert werden sollen. Die *NBA*-Ausgabe der *Goldberg-Variationen* gibt z.B. die Verzierungen in Variatio 25 nicht als Nachtrag zu erkennen und lenkt somit davon ab, daß zwischen der Struktur des Grundtextes und seiner (im Originaldruck nicht fixierten) Konkretisierung ein Unterschied besteht, der unter Umständen verschiedenen Lösungen Raum gibt.

Auch bei Mozart gibt es vergleichbare Fälle, so insbesondere bei den autographen und gedruckten Fassungen der c-Moll-Sonate KV 475 sowie der F-Dur-Sonate KV 533. Die entsprechenden Textergänzungen verstehen sich nicht als Varianten, sondern vielmehr als aufführungspraktischer Kommentar, der den Spielraum andeutet und damit die Entscheidungen des Spielers erweitert, statt sie einzuengen.

Das vielfach beschworene Konzept der «wissenschaftlichen Ausgabe für die Praxis» bedarf der Entwicklung im Blick auf die Verdeutlichung der oftmals existierenden Mehrschichtigkeit des authentischen Textes und deren unmittelbarer Bedeutung für den Benutzer — unabhängig davon, ob der musikalischen Wiedergabe oder der Analyse dienend. Insbesondere sollte das Verhältnis von Edition und kritischem Bericht neu definiert werden. Denn die dialektische Beziehung der Varianten zueinander und die unterschiedliche Funktion, Bedeutung und Gewichtung der Textvariablen kann kaum angemessen in Lesartenverzeichnissen verzeichnet werden, ganz abgesehen davon, daß sie dort kaum, wenn überhaupt, zur Kenntnis genommen werden.

Die Betrachtung der oben in aller Knappheit diskutierten und die von vergleichbaren Beispielfällen zeigt, daß eine editorisch differenzierte Behandlung überlieferter Fassungen und Varianten, als sie bisher gemeinhin üblich ist, sinnvoll erscheint. Der sogenannte «Urtext» kann nur als ein abstraktes, artifizielles Fabrikat, der einen Text festschreibt und als authentisch deklariert, angesehen werden. Hingegen sollte der Text einer kritischen Edition die Aufgabe wahrnehmen, das Werk als lebendige, wenn gleich möglicherweise vielschichtige Einheit wiederzugeben.

Auf diese Weise kann die jeweilige Entstehung und Gültigkeit des Werkes nach Zeit, Ort und Funktion mit artikuliert werden, und dies damit beträchtlich zu einem historisch fundierten Verständnis des Werkes beitragen. Der klassische Werkbegriff darf sich jedenfalls in der Bestimmung der Identität eines musikalischen Kunstwerkes nicht darauf beschränken, diese lediglich als Summe seiner überlieferten Werkgestalten zu verstehen, ohne die Dialektik oftmals vorhandener und vielschichtiger Diskrepanzen zu erklären — vor allem aber editorisch so aufzubereiten, daß der Informationsgehalt des zu vermittelnden Textes zur Geltung kommt.

Wir wissen, daß der Umgang des Komponisten mit seinem Werk oftmals zu Veränderungen an der Gestalt seines Werkes führt. Dieses Wissen aber verlangt geradezu nach einer informationsreicheren Partitur. Es sind nicht die Lesartenverzeichnisse eines Kritischen Berichtes, sondern die Notenseiten der Edition, die Wandelbarkeit und Wandlungen des musikalischen Werkes unter den Händen seines Autors wirklich sichtbar machen können, ja müssen. Eine Edition aber verfehlt dann ihr Ziel, wenn sie eine philologisch eruierte Werkgestalt vorspiegelt, der es an konkreter Quellenbasis mangelt. Der überlieferte musikalische Text leistet mehr als die bloße Fixierung des Werkes. Er vermittelt zwischen dem Werk als Idee und den Werkgestalten als historischer und authentischer Realisierung dieser Idee — ein dialektisches Verhältnis, in dem sich die Lebendigkeit des musikalischen Kunstwerkes sowie seine Wandlungsfähigkeit ohne Identitätsverlust manifestiert.

(Harvard University)